

Odsłona siódma

## POLITYKA

Katarzyna Szczepanik

### Dyskretny urok realizmu, czyli literackie konsekwencje rządów pani Thatcher

Stephen Spender, znany poeta, prozaik i krytyk literacki, wyodrębnił niegdyś dwa podstawowe nurty w literaturze brytyjskiej – eksperymentatorski w swojej naturze nurt „nowoczesny” oraz nurt „współczesny”, w którym dominującą rolę odgrywa zainteresowanie pisarzy życiem ludzi w konkretnym kontekście społeczno-historycznym. Przecistawianie sobie powyższych nurtów ma długą tradycję literacką i krytycznoliteracką i niejednokrotnie zawiera w sobie również element ewaluacji. Już pod koniec XIX wieku Henry James ubolewał nad „niedyskutowalnością” prozy angielskiej, w której krytykował brak naciśku na zagadnienia estetyczne. Również i nurt „współczesny” miał swoich licznych apologetów. Niezwykle wpływowa *The Great Tradition* (1948) autorstwa F.R. Leavisa zasadniczą siłę prozy brytyjskiej upatruje właśnie w jej dążeniu do odzwierciedlenia doświadczenia ludzkiego w jego moralnym i społecznym kontekście, a vitalność tradycji realistycznej potwierdza jej renesans w latach 50. i 60. XX wieku.

U podstaw podziału na nurt „współczesny” i „nowoczesny” zdają się leżeć niezwykle istotne pytania natury ontologicznej, epistemologicznej i estetycznej; w tym pytania o naturę rzeczywistości, możliwość przedstawienia jej w dziele literackim oraz o charakter takiej reprezentacji. Należy tutaj jednak zwrócić uwagę na błędną, jeśli nie w teorii, to z całą pewnością w praktyce, absolutyzację rozmaicie konfigurowanych binaryzmów: „tradycyjny” – „awangardowy”, „dziennikarski” – „eksperymentatorski” itp. Wiele dzieł literackich w strefie anglosaskiej, szczególnie tych współczesnych, sięga po techniki eksperymentalne, utrzymując jednak związek z doświadczeniem ludzkim analizowanym z pozycji humanistycznych. Mimo typowej dla literatury współ-

czesnej tendencji do kwestionowania istnienia zarówno samej rzeczywistości, jak i możliwości jej odzwierciedlenia w utworze, można odnieść wrażenie, że pisarze brytyjscy wykazują niezmienną gotowość do ustawiania stendhalowskiego zwierciadła pod takim kątem, aby mógł się w nim odbić człowiek na tle przemian społeczno-politycznych swojej epoki, częstokroć sięgając po literackie pierwowzory do społeczno-obyczajowej powieści wiktoriańskiej.

## Zjawisko zwane thatcheryzmem i jego literackie reprezentacje

Jak nietrudno zauważyć, w okresach politycznych, ekonomicznych i społecznych przemian w prozie brytyjskiej nasila się tendencja realistyczna, szczególnie w jej odmianie angielskiej „powieści o stanie państwa” – tak zwanej *Condition of England Novel*. Lata 80. i 90. ubiegłego stulecia stanowiły okres przemian, które nie sposób opisać inaczej niż jako rewolucyjne. Rządy Margaret Thatcher (1979–1990) i jej politycznego spadkobiercy Johna Majora (1990–1997) podjęły wiele działań mających na celu uzdrowienie gospodarczego „schorzenia angielskiego” poprzez próbę ograniczenia inflacji i wydatków rządowych, prywatyzację znacjonalizowanych po II wojnie światowej przedsiębiorstw, zmiany w systemie podatkowym oraz ograniczenie wpływów związków zawodowych. Zdewaluowaną kryzysem lat 70. ideologię keynesizmu zastąpiły wolnorynkowe koncepcje Milтона Friedmana i Friedricha von Hayeka. Kolektywistyczny ideał powojennej „polityki konsensusu” zastąpił nacisk na osiągnięcia jednostki – społeczeństwo według nowej doktryny stanowiło właśnie sumę takich osiągnięć. W tej epoce kontrastów rosła zamożność przeciętnego Brytyjczyka, ale pojawiały się też obszary niespotykanego przedtem ubóstwa. Symbolami nowych czasów stali się: otaczający się luksusowymi towarami *yuppie* i śpiący w kartonowym pudle na ulicy żebrak. Lata 80. i 90. to okres niezwykle burzliwy, czas nasilania się konfliktów, nie tylko na tle ekonomicznym, ale również rasowym, wzmożonej terrorystycznej działalności IRA, bezprecedensowego chuligaństwa na stadionach, konfrontacji policji ze studentami, a także międzynarodowego konfliktu zbrojnego o Falklandy-Malwinę. Z perspektywy polskiej istotne jest zaangażowanie rządu Thatcher w proces rozpadu porządku powojennego w Europie, którego symbolem był upadek muru berlińskiego w 1989 roku.

W ocenie wszystkich tych dramatycznych wydarzeń uderza bezprecedensowa polaryzacja stanowisk, która trwa do dziś. Już w 1983 roku lewicowi intelektualiści opublikowali „przewodnik po ruinach” thatcherowskiej Wielkiej Brytanii (*Thatcher's Britain: A Guide to the Ruins*); z kolei znany konserwatywny historyk i dziennikarz Paul Johnson uznał rządy Żelaznej Damy za rewo-

lucyjny przełom, który w powiązaniu z kilkoma innymi wydarzeniami końca XX wieku pozwolił ludzkości zakończy milenium „z nutą nadziei i optymizmu” (Johnson 1998). Z jednej strony barykady ubolewano nad rosnącą przepaścią między dochodami najbiedniejszych i najbogatszych, nad cięciami w szkolnictwie czy „zdegenerowaniem się” sztuki do poziomu „przemysłu rekreacyjnego”; po drugiej zaś jej stronie wychwalano nowego ducha przedsiębiorczości, dopasowanie gospodarki brytyjskiej do realiów gospodarki światowej, zażegnanie niebezpieczeństwa destrukcyjnego syndykalizmu i wprowadzanie elementów rachunku ekonomicznego do takich sfer działalności jak opieka zdrowotna.

Ideologia thatcheryzmu nie pozostała bez wpływu na rozumienie roli sztuki. W założeniach rządowych miała ona funkcjonować na podstawie zależności między popytem a podażą. Instytucje kulturalne zachęcano do generowania dochodów, reklamowania swoich produktów, szukania sponsorów. Nowego ducha czasów najlepiej chyba puentuje slogan promujący Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie, które przedstawiało swoją ofertę jako „superkafelka z zupełnie przyjemnym przyległym muzeum”. Wprowadzenie elementu komercyjnego do sfery działalności artystycznej wywoływało ostre protesty środowisk twórczych, które w thatcheryzmie upatrywały zagrożenia dla kultury i sztuki, zastępowanych przynoszącą dochody rozrywką. Choć w swoim lamencie nad nowym, w jego opinii filistyńskim, duchem czasów Salman Rushdie określa Brytanię *Anno Domini* 1983 jako miejsce, w którym „rządzą boginie ciemności; z powietrza znika jasność” (cyt. za Taylor 1993: 271), lata 80. i 90. to jednak w opinii wpływowego krytyka i teoretyka literatury Malcolma Bradbury’ego czas wielkiego „powrotu książki”. Na głównych ulicach brytyjskich miast pojawiały się nowe księgarnie, firmy wydawnicze umacniały swoją pozycję na rynku, a dynamicznie rozwijająca się prasa dużo uwagi poświęcała wydarzeniom kulturalnym. Książki, jak inne produkty, konkurowały z sobą, czego najlepszym przykładem stały się niezwykle popularne listy bestsellerów oraz listy książek nominowanych do literackich nagród. Odnoszący sukces autor uzyskiwał status celebryty, między innymi dzięki szumowi medialnemu towarzyszącemu przyznawaniu prestiżowych wyróżnień, takich jak Booker Prize. W ten sposób pod wieloma względami stawał się on kolejną wersją thatcherowskiego przedsiębiorcy. Ważnym elementem tego procesu było swoiste sprzężenie zwrotne pomiędzy działaniami przemysłu wydawniczego i filmowego. Hollywood płaciło niewyobrażalne przedtem sumy za prawa do filmów opartych na znanych książkach lub za zlecane scenariusze; gwiazdy filmowe szczyliły się zaś rolami w takich produkcjach.

Truizmem jest stwierdzenie, iż najciężej jest osądzać i opisywać wydarzenia nam najbliższe. Trudność ta bez wątpienia dotyczy również literatury brytyjskiej najbardziej nam współczesnej. Przy jakiegokolwiek próbie analizy literackich odzwierciedleń rządów Margaret Thatcher problematyczna staje się

już nawet periodyzacja omawianej literatury. Ze względu na ściśle określone ramy czasowe trwania trzech Thatcherowskich gabinetów można by postulować nazwanie lat 1979–1990 okresem „literatury thatcherowskiej”. Istotnie, zostały wówczas wydane książki takie jak *Forsa* (*Money: A Suicide Note*, 1984) Martina Amisa czy też opublikowana w tym samym roku powieść 1982, *Janine* Alasdaira Graya. Należy jednak podkreślić, że mimo kosmetycznych zmian thatcherowskie *credo* realizował do 1997 roku John Major, a według niektórych komentatorów nie odeszły od niego w zasadniczy sposób... laburzystowskie gabinety Tony'ego Blaira i Gordona Browna. Dodatkowo należy pamiętać o tym, że proces powstawania dzieła literackiego wymaga nieraz długiego okresu gestacji. Postulat rozciągnięcia terminu „thatcherowski” na literaturę najnowszą wydaje się więc zasadny. Proponowana chronologia pozwala uwzględnić takie utwory jak *Goodness* Tima Parksa (1991) czy też *Rumours of a Hurricane* (2002) Tima Lotta.

Źródłem wielu krytycznoliterackich kontrowersji jest również stopień korelacji między dramatyzmem rewolucji thatcherowskiej a jej literackimi odzwierciedleniami. W swojej recenzji *Rumours of a Hurricane* Tima Lotta Andy Beckett wyraża opinię, że „powieści o Brytanii pod rządami Margaret Thatcher jest mniej [...] niż ktokolwiek, kto przeżył tamten czas wstrząsów społecznych i melodramatu, mógłby przypuścić”<sup>1</sup> (Beckett 2002). Podobnie w swojej analizie literatury lat 80. D.J. Taylor stwierdza, że dekada ta nie doczekała się swojego literackiego portretu, mimo że stanowiła ona okres „schizmy, kryzysu i dramatu” i jako taka charakteryzowała się ogromnym potencjałem literackim (Taylor 1993: 267). Choć można się zgodzić z tezą D.J. Taylora, że nie powstał wówczas żaden utwór, który swoją skalą przypominałby dzieła Trollope'a i innych gigantów powieści społeczno-obyczajowej XIX wieku, ostatnie trzy dekady w historii prozy angielskiej to czas wielu udanych prób naszkicowania literackiego portretu nowej epoki, kontynuowania realistycznego w swej naturze nurtu „współczesnego” i renesansu „powieści o stanie państwa”. Licznie pojawiające się w prozie omawianego okresu elementy postmodernistyczne również mogą być interpretowane jako próba odzwierciedlenia skomplikowanej rzeczywistości.

Słabością literackich zmagania z thatcheryzmem jest niewątpliwie przewaga elementu dziennikarskiego. Postulowane przez Ala Alvareza rozróżnienie typowej dla dyskursu dziennikarskiego dokładności obserwacji, której towarzyszy element ewaluacji, i „literackiego” dążenia do prezentowania „prawdziwej natury” rzeczy (cyt. za Sinfield 1989: 199), czyni wiele z „thatcherowskich” utworów dziełami quasi-dziennikarskimi. Wyzwanie nowej thatcherowskiej rzeczywistości zachęcało do traktowania medium powieści jako komentarza politycznego, którego uzupełnieniem były publikowane przez tych samych

<sup>1</sup> Tłumaczenia cytowanych tekstów anglojęzycznych pochodzą od autorki.

autorów artykuły prasowe. Zwraca uwagę zastanawiająco jednostronny i krytyczny literacki obraz thatcherowskiej Wielkiej Brytanii, który zdaje się zaprzeczać trzem zwycięstwom wyborczym torysów pod przywództwem Żelaznej Damy i przedłużeniu mandatu konserwatywnego przez jej spadkobiercę Johna Majora.

Poszukiwanie wspólnych cech utworów rekonstruuujących thatcheryzm jest zadaniem niezwykle trudnym ze względu na typowy dla literatury współczesnej eklektyzm form i stylów. Wiele dzieł łączy ich zakres tematyczny. Przedstawiane są w nich społeczne konflikty, zmierzch liberalnych założeń powojennego konsensusu i narodziny agresywnego indywidualizmu. Panoramiczny obraz epoki szkicuje na przykład wspomniana już powieść *Rumours of a Hurricane* oraz trylogia Margaret Drabble składająca się z *The Radiant Way* (1987), *A Natural Curiosity* (1989) i *The Gates of Ivory* (1991). Bohaterem wielu utworów staje się też pieniądź, kształtujący stosunki między ludźmi i stanowiący nowe źródło erotycznej wręcz gratyfikacji. Dzieje się tak w *Forsie* Martina Amisa (1984) i po części w *Under a Thin Moon* (1992) Livi Michael. Podstawowe wręcz założenie literatury realistycznej o rozwoju narracji na podstawie koncepcji „bohatera” realizowane było w łatwo rozpoznawalnym „bohaterze thatcherowskim” – samowystarczalnym karierowiczu, który dzięki sprytowi i bezwzględności osiąga sukces życiowy przypłacony moralną degeneracją. „Bohater thatcherowski” pochodzi zazwyczaj z niższych obszarów klasy średniej, którą pogardza. Mimo zdobytego bogactwa nie zostaje zaakceptowany przez grupę społeczną, do której aspiruje. Jest on, co oczywiste, gorącym zwolennikiem Margaret Thatcher, której ekonomiczne założenia usiłuje przenieść na grunt relacji z innymi, w tym relacji emocjonalnych i seksualnych. Charakteryzują go egoizm i okrucieństwo, tendencje psychopatologiczne i częstokroć skłonność do zbrodni. Przykładem „bohatera thatcherowskiego” jest George Crawley w *Goodness* (1991) autorstwa Tima Parksa. Kolejną wspólną cechą literackich reprezentacji thatcheryzmu jest częste uciekanie się do satyry i burleski, którego przyczynę krytycy upatrują w odrealnieniu procesu politycznego oraz poczuciu braku wpływu przeciętnego człowieka na globalne siły kształtujące rzeczywistość. Znakomitym przykładem powieści satyrycznej jest wydana w 1994 roku *Rodzinna afera* (*What a Carve Up!*) Jonathana Coego. Zarówno koncepcja bohatera thatcherowskiego, jak i charakterystyczne dla satyry przerysowanie stają się narzędziem mniej lub bardziej ukrytego komentarza politycznego. Wyłaniający się obraz thatcherowskiej Wielkiej Brytanii jest obrazem ponurym, wręcz apokaliptycznym. Jego cechą charakterystyczną są opisy rozwarstwienia tożsamości, chaosu, przemocy, częstokroć reprezentowanych przez fantasmagoryczny Londyn.

## Bezdroża konsumeryzmu w *Forsie* Martina Amisa

Gdyby zorganizowano plebiscyt na książkę najlepiej oddającą ducha lat 80., przypuszczalnie zwyciężyłaby w nim opublikowana w 1984 roku *Forsa* Martina Amisa. Ta pierwsza część nieformalnej „londyńskiej trylogii”, której kontynuację stanowią *Pola Londynu* (*London Fields*, 1989) i *Informacja* (*The Information*, 1995), została zresztą zaliczona przez tygodnik „Time” w poczet stu najlepszych anglojęzycznych powieści opublikowanych między rokiem 1923 a 2005, a niegasnące zainteresowanie tym skomplikowanym dziełem potwierdza jego niedawna adaptacja filmowa zrealizowana przez BBC2, wzbudzająca tyleż kontrowersji, ile jej literacki pierwowzór.

Natychmiast po publikacji triumfalnie przyporządkowano powieść kanonowi literatury antythatcherowskiej. Jej główny bohater, a zarazem narrator powieści, zdaje się być ucieleśnieniem indywidualizmu i zachłanności utożsamianych z wolnorynkową ideologią. John Self – producent przemawiających do najniższych instynktów reklam telewizyjnych – współtworzy kulturę konsumpcji, ale jednocześnie jest jej ofiarą. Swój stan określa on jako uzależnienie od XX wieku; a objawem tej szczególnej przypadłości jest dążenie do natychmiastowej gratyfikacji potrzeb. Wspólnym mianownikiem wszystkich działań Selfa jest pieniądź i „element samotnego zaspokojenia”. Nic więc dziwnego, że jego życie to „fast food, sex show, gry kosmiczne, jednoręcy bandyci, wideo-pornusy, świerszczyki, woda, puby, mordobicie, telewizornia, rękodzieło [masturbacja]” (*F*: 127<sup>2</sup>). Bohater wyznaje bez zażenowania, że to właśnie dlatego gromadzi majątek. W poszukiwaniu swojego (nieświętego) Graala, John Self postanawia zainwestować cały posiadany kapitał w kasowy przebój filmowy, a jego transatlantyckie podróże związane z planowaną produkcją stanowią główną oś narracyjną powieści.

Światem według Selfa rządzi tytułowy pieniądź; prawa popytu i podaży stosują się zaś nie tylko do rozbudowanego przemysłu zaspokajania potrzeb, lecz także do relacji międzyludzkich. Nieprzypadkowo dziewczyną Selfa jest Selina Street, Selina „z głównej ulicy handlowej”, której nazwisko natychmiast zdradza naturę jej związku z Selfem. Selina to najdroższy być może produkt konsumpcyjny zakupiony przez Selfa, traktującego układ z nią jako transakcję finansową. Piętnem pieniądza naznaczone są nawet więzy krwi. Barry Self wystawia synowi rachunek za wychowanie, którego szczegółowa buchalteria staje się bolesną raną zadaną psychice syna.

Konsumpcja to okrutne bóstwo, które unicestwia swoich wyznawców. Ciało i dusza Johna Selfa są wyniszczone nałogami; w trafnych słowach samego

---

<sup>2</sup> Cytaty z omawianych powieści oznaczono skrótami tytułów – polskich w przypadku istniejących przekładów, angielskich zaś w przypadku powieści, których polskie tłumaczenie jeszcze nie powstało.

Martina Amisa, jest on „konsumowany przez konsumeryzm” (cyt. za Tredell 2000: 63). Znamienne jest, że rozważając programy naprawcze dla swego fizycznego i duchowego jestestwa, również postrzega je w kategoriach mniej lub bardziej wysublimowanej konsumpcji. Nie obejmują one rezygnacji z przyjemności; Self niezachwianie wierzy bowiem w wymienialność każdego z elementów swojego ciała, możliwość ukształtowania sportowej sylwetki i nadania skórze zdrowego połysku przy odpowiednim nakładzie inwestycyjnym.

Wizję świata wartości niematerialnych roztacza przed Selfem jego transatlantycka miłość – Martina Twain. Porusza się ona w świecie książek, opery i wernisaży i w świat ten próbuje wprowadzić bohatera. Jedną z licznych ironii *Forsy* jest to, że to w Nowym Jorku Self ma pierwszy – pośpieszny i selektywny – kontakt z bogatym dziedzictwem kulturowym swojego kraju. Martina zmusza go do zapoznania się z powieściami Orwella i zabiera na operową wersję *Otella*. Self nie chce jednak lub nie może przyjąć układu odniesień Martiny. Przy pierwszej nadarzającej się sposobności wraca do pornografii. Świat Martiny okazuje się dla niego utopią, a jego niezdolność do sublimacji uczuć i umysłu na planie fizycznym obrazuje niezdolność skonsumowania związku z Martiną. Seksualny paraliż znika jednak natychmiast, kiedy Selina prowokuje Selfa w sytuacji zaaranżowanej przez męża Martiny. Seks jest bowiem dla Selfa możliwy jedynie w koniunkcji z pieniądzem. Erotyzm reprezentowany przez Martinę nie może go pobudzić tak jak pornografia, która jest według niego znakiem firmowym Seliny.

Centralna funkcja pieniądza, nacisk na prawa podaży i popytu w pornograficznym rozpasaniu Nowego Jorku zaspokajającego najbardziej nawet niszowe potrzeby seksualne, indywidualizm Selfa odzwierciedlający ducha „dekady *Ja*”, ostentacyjna konsumpcja głównego bohatera zdają się sugerować, że sąd nad pieniądzem jest jednocześnie sądem nad thatcherowsko-reaganowską rzeczywistością. Prowadzona przez Selfa firma – C.L. & S. – ucieleśnia ducha nowych czasów i zachęca do traktowania Selfa jako przedstawiciela nowej pekuniarnej elity. Jest to agencja reklamowa produkująca kontrowersyjne klipy promujące różne aspekty szybkiego, nakierowanego na zaspokajanie potrzeb życia lat 80. Niebotyczne profity i rozmaite uboczne gratyfikacje są często zasługą kreatywnej księgowości. Kadra menedżerska, w tym Self, prowadzi egzystencję typową dla angielskich *yuppies* – otacza się luksusowymi towarami, kupuje drogie samochody i wille na wzgórzach Cotswold, jada w ekskluzywnych restauracjach. Stanowi ona nową uprzywilejowaną kastę, wypierającą dawną klasę średnią, symbolizowaną w książce przez dystygowaną parę z przerażeniem obserwującą wulgarne ekscesy Selfa *et consortes* w eleganckiej restauracji. „Nie, dalsza część posiłku nie będzie dla tych dwojga biedactw ani trochę zabawna” – konstatuje triumfalnie Self. Nowy szybki pieniądz pozbawiony jest patyny kulturalnej ogłady. Kiedy pojawiają się jadłospisy, przypuszczalnie napisane w języku francuskim, rozdawane są jak „egzaminacyjne tematy” (F: 155).

Sztukę zastępuje konsumpcja – *Hamlet* powraca w *Forsie* w nazwie zapiekanki Hamlette reklamowanej przez roznegliżowaną aktorkę.

Warto również podkreślić proletariackie pochodzenie Selfa, które metonimicznie sugeruje wolnorynkową merytokrację. Ten sam proces *à rebours* symbolizuje w utworze upadek przedstawiciela klas wyższych – Aleca Llewellyna. Hierarchię pochodzenia i edukacji zastępuje hierarchia pieniądza. W nowej rzeczywistości dominuje wolnorynkowa walka o przetrwanie. W zwielokrotniającym londyńskie akcenty Nowym Jorku powtarza się motyw gwałtownego torowania sobie drogi. Dla przegranych nie ma litości. Jednym z nich staje się pod koniec powieści Self. Martin Amis w wywiadzie udzielonym Johnowi Haffendenowi dostarcza interpretacyjnego klucza do zrozumienia *Forsy*. Stwierdza on, że to pieniądź stanowi „główną życiową deformację”. Według autora *Forsy* pieniądź jest „fikcją, uzależnieniem, cichą konspiracją, na którą wszyscy zgodziliśmy się” (cyt. za Tredell 2000: 63). Sam Amis przyznaje jednak w dalszej części cytowanego wywiadu, że nie wie, co może stanowić alternatywę dla pieniądza.

Istotnie, ramy czasowe powieści wyznaczają rządy Thatcher i Reagana: „Oni mają aktora, my za to mamy damulkę” (*F*: 290). Świadomość Selfa rejestruje też rozmaite antythatcherowskie bunt i niepokoje społeczne, choć dramatyzm wydarzeń nie wywołuje żadnej głębszej politycznej refleksji w jego biernie przyjmującym informacje telewizyjne umyśle. Realizm odniesień do weryfikowalnej rzeczywistości wzmaga często przywoływany ślub Karola i Diany, który konkretyzuje czas akcji jako rok 1981. Choć sam autor określił w pewnym momencie *Forsę* jako powieść „historyczną”, to stwierdził równocześnie, że „mogła ona być osadzona w dowolnym okresie” (cyt. za Tredell 2000: 61). Utwór Amisa rozsadza bowiem ramy tradycyjnej powieści realistycznej. Na planie fabularnym wątle związki przyczynowo-skutkowe przeczą konwencji klasycznego realizmu, w którym olbrzymią rolę odgrywa motywacja. Najbardziej jaskrawym tego przykładem jest niewyjaśniona nigdy do końca konspiracja Fieldinga Goodneya.

Problematiczna jest również konstrukcja samego bohatera. Self, którego nazwisko mogłoby wskazywać na istnienie autonomicznego powieściowego „ja”, jest powielany w wielu innych postaciach *Forsy*. Jego niewątpliwym *alter ego* jest Martin Amis pojawiający się w utworze jako bohater. Powieściowy Martin Amis i Self dzielą tę samą egzystencję pomimo różnic w wykształceniu i stosunku do zjawiska konsumpcji. Wiele z przeżyć Selfa to w istocie przeżycia Amisa, pokazane przez zniekształcający pryzmat doświadczeń Selfa. Self urodził się na piętrze rodzinnego pubu o nazwie „Szekspir”. Szekspir, od którego nazwiska pochodzi nazwa pubu, to archetyp twórcy, przybrany literacki ojciec wszystkich pisarzy, a więc również Martina Amisa. Konflikt pomiędzy Johnem Selfem a jego przybranym ojcem Barrym odzwierciedla z kolei wojnę na słowa między Amisami *père et fils*, doskonale znaną literackim kręgom Wielkiej Brytanii.



Związek Selfa z powieściowym i pozapowieściowym Martinem Amisem jest niezwykle skomplikowany. Niemal od początku powieści Self ma świadomość, że jest manipulowany, a w kończącej powieść rozgrywkę szachowej ze swoim twórcą przeżywa nagle olśnienie – zdaje sobie sprawę, że jest żartem autorstwa Amisa. Niejednoznaczny jest wydźwięk nieudanej próby samobójczej Selfa. Ocalenie Selfa jest sprzeczne z (deklarowanymi) intencjami autora *Forsy*, jednakże Self w pewnym sensie rzeczywiście umiera, wyrzucony poza nawias świata pieniądza.

John Self odnajduje Martina Amisa także po drugiej stronie Atlantyku. Jest on tam wykształconą kobietą, której imię stanowi żeński odpowiednik imienia Amisa, a nazwisko przywołuje pseudonim jednego z czołowych amerykańskich pisarzy – Marka Twaina. Co więcej, samo znaczenie słowa *twain* to „dwa”, co jest kolejną zachętą, aby traktować Selfa, Amisa i Martinę Twain jako rozwarstwiony głos jednej tożsamości. Androgyniczna postać czytanego i wysportowanego Fieldinga Goodneya w pewnym stopniu duplikuje zarówno postać Martiny Twain, jak i Martina Amisa, a jego imię sygnalizuje kolejne literackie odniesienie, tym razem do autora *Toma Jonesa* – Henry’ego Fieldinga. Życie Johna Selfa jest dodatkowo zdublowane w częściowo autobiograficznym projekcie filmowym, którym się zajmuje, a każda bezpośrednia lub ukryta analogia literacka jest źródłem kolejnych jego powieści.

Protagonista *Forsy* nie może więc być jednoznacznie uznany za ucieleśnienie „bohatera thatcherowskiego”. Jego rozszczępiona „postmodernistyczna” osobowość złożona z „*jet-lagu*, kulturowego szoku i permutacji stref” (F: 486) czyni go *Everymanem* końca XX wieku, do którego pełno jest w powieści odniesień. Charakterystyczna jest lista książek, do których przeczytania zmusza Selfa Martina. Oprócz literackich dystopii zawiera ona *Pieniądz* oraz *Freuda*, *Marksa*, *Darwina*, *Einsteina* i *Hitlera*. Niezrozumiała słabość Martiny Twain do siebie tłumaczy John Self właśnie tym, że ucieleśnia on wiek XX. Self stanowi więc fizyczną realizację teorii zawartych w liście lektur Martiny; ofiarę supremacji konsumpcji i społecznego darwinizmu; ofiarę konfliktu między autentycznym pragnieniem a pieniądzem zamieniającym je w pornograficzny impuls. Self nosi rany niszczycielskich totalitarnych systemów, ale ran tych nie jest w pełni świadomy, mimo że wiele w tekście wskazuje, iż jest mieszkańcem Orwellovskiego pokoju 101 (*Rok* 1984). Taki numer ma właśnie pokój, który wynajmuje w nowojorskim hotelu. Self dąży do uzyskania kontroli za pomocą pieniądza, ale w rzeczywistości to on jest przez pieniądz kontrolowany. Samo istnienie Selfa jest względne. Nie ma on prawdziwego ojca; nie ma moralnego centrum umożliwiającego opieranie się złu. To właśnie brak wewnętrznej struktury czyni Selfa podatnym na konsumpcję, pornografię i inne nałogi. W kilku powieściowych momentach Self uświadamia sobie, że małżeństwo z Seliną może stanowić formę ekspiacji; niezmiennie też odczuwa intelektu-

alną, moralną i uczuciową wyższość Martiny, ale za każdym razem brak mu duchowej energii do uzdrowienia duszy i ciała.

Jeśli utwór Martina Amisa ma strukturę mityczną, to zaczerpnięta jest ona z *Boskiej komedii* pomimo wielości szekspirowskich aluzji. Fantasmagoryczny Nowy Jork i równie odrealniony Londyn pełne są szpetoty, deprawacji i fizycznego bólu. Napotykanie przez bohatera istoty zatracają cechy indywidualne i stają się kolejnymi kategoriami współczesnych dusz potępionych. Każdemu ruchowi Selfa towarzyszą cierpienie i odraza, gdyż jego podróż jest w istocie podróżą po dantejskim *inferno* współczesności. Szczegółowe opisy czynności fizjologicznych, szarpiących ciało dolegliwości i wyraziste pornograficzne sytuacje są symptomem moralnej przypadłości Selfa i jednocześnie wynikającą z niej karą. Zaspokajanie potrzeb nie wiąże się z przyjemnością. Oskarżany czasami o pornografię opisów Martin Amis umieszcza w tekście liczne wskazówki sugerujące jałowość i ból towarzyszący dążeniu do gratyfikacji potrzeb. Znakomitym przykładem jest tutaj najbardziej „pornograficzna” scena uwiedzenia Selfa przez Vron. Stanowi ona prawdziwy nadir książki – wokół Selfa wszystko się rozpada, może więc zrobić i rzecz najgorszą – odbyć stosunek ze swoją macochą. Wkrótce po tym zostaje pobity i dowiaduje się, że Barry Self nie jest jego prawdziwym ojcem. Jego seksualne przeżycie wiąże się zatem z fizycznym i duchowym bólem.

*Forsa* Martina Amisa jest dziełem niezwykle skomplikowanym. W swojej podstawowej warstwie fabularnej bez wątpienia szkicuje ona portret thatchrowsko-reaganowskiej rzeczywistości, ale jest także moralitetem, opowieścią o relacji między literackimi ojcami i synami, autobiograficzną polemiką z ojcem pisarzem, brutalnie szczerym wyznaniem mężczyzny negującego równość płci, alegorią zmierzchu cywilizacji zachodniej oraz alegorią samego procesu twórczego. Przede wszystkim stanowi jednak stylistyczny *tour de force*, którego artyzm słusznie przyrównywano do osiągnięć Joyce’a i Nabokova. Dramatyczny monolog Selfa jest współczesnym hamletowskim monologiem napisanym w zdyszonym angloamerykańskim dialekcie o niezwykle inwencji. Uliczny slang sąsiaduje w nim z arcyliterackimi odniesieniami do poezji Keatsa, dramatów Szekspira i innych dzieł literatury brytyjskiej i światowej, a apokaliptyczność metaforiki oddaje apokaliptyczność rzeczywistości, którą opisuje. Gwałtowne przejścia od patosu do skatologii są stylistycznym odzwierciedleniem pluralizmu doświadczenia ludzkiego u schyłku XX wieku, a także ilustracją zacierania się różnic między kulturą wysublimowaną i kulturą masową. Pod wieloma względami to właśnie styl jest głównym bohaterem *Forsy*.

Choć John Self beznamietnie relacjonuje znikanie księgarni w Londynie, *Forsa* i napisana po niej kolejna powieść Amisa – *Pola Londynu* – pokazują wyraźnie, że lata 80. to czas, kiedy książka była modna, kiedy stawiała się elementem gry rynkowej i kiedy mimo obligatoryjnego wręcz sprzeciwu wobec nowej rzeczywistości z rzeczywistością tą mogła być w stanie symbiozy. Sym-

bolem takiej symbiozy były reklamy *Pól Londynu*, zamieszczane w 1989 roku na londyńskich autobusach. Mniej lub bardziej świadomie, pisarz o randze Amisa stawiał się przedsiębiorcą, a książka produktem podlegającym prawom popytu i podaży, reklamowanym jak inne towary. Jak inne towary mogła też przynosić twórcy godziwy zysk – o zaliczce za napisanie *Pól Londynu* wynoszącej bezprecedensowe 90 000 funtów rozpisywały się gazety po obu stronach Atlantyku. Za symptom tego samego zjawiska można również uznać swoistą nową formę publicystyczno-literacką – „wywiad z Martinem Amisem”, który ze względu na zawarte w nim kontrowersyjne tezy częstokroć uważany był za element autopromocji pisarza.

## Ciemna Strona Mocy, czyli oblicza „bohatera thatcherowskiego”

Pewne cechy bohatera *Forsy* czynią go prototypem tak zwanego „bohatera thatcherowskiego”, którego oficjalny debiut krytycy literaccy wiążą z połową trwania drugiej kadencji Thatcher. Przestrzeń fikcji literackiej końca lat 80. i początku lat 90. obfituje w postacie, które można uznać za ucieleśnienie thatcherowskiej doktryny; nowych ludzi ukształtowanych przez ducha czasów i równocześnie go kształtujących. Należą do nich między innymi Charlie Bosham w *Nasty, Very* (1984) autorstwa Juliana Rathbone’a, Michael Parsons w *Veronica, or The Two Nations* (1989) Davida Cauté’a, Fixx w powieści Terence’a Blackera o tym samym tytule (1989) i inni. Zazwyczaj obsadzani przez autorów w głównych rolach, czasami pojawiają się też oni jako bohaterzy drugoplanowi, czego znakomitym przykładem jest brat Robyn Penrose w *Fajnej robocie* (*Nice Work*, 1988) Davida Lodge’a. O żywotności mitu „ludzi Thatcher” może świadczyć fakt, że jeszcze w opublikowanej w 1998 roku *Anglii, Anglii* (*England, England*) Juliana Barnes’a karykaturalnie przedstawiony przedsiębiorca Jack Pitman charakteryzuje się uderzającym rodzinnym podobieństwem do wielu postaci przewijających się przez karty powieści z późnych lat 80.

Szczegółowy portret pamięciowy „bohatera thatcherowskiego” został naszkicowany przez D.J. Taylora i uzupełniony przez Fernándeza Sáncheza. Już pobieżna lektura *Goodness* (1991) Tima Parksa czyni jej protagonistę George’a Crawleya emblematycznym wręcz jego reprezentantem. Jak Charlie Bosham z powieści *Nasty, Very*, Blackerowski Fixx i wielu innych, George Crawley pochodzi z dolnych rejonów klasy średniej. Względne ubóstwo w połączeniu z faktem posiadania ekscentrycznych (przynajmniej jego zdaniem) członków rodziny sprawia, że nadrzędnym celem działania George’a staje się dążenie do osiągnięcia awansu społecznego oraz ograniczenie do niezbędnego minimum kontaktów ze swoimi krewnymi. Ambitny młody człowiek koncen-

truje się na studiach, nie odwiedzając domu podczas trwania zajęć akademickich, „z pewnością nie dla tak błahych incydentów jak prosektomia dziadka, czy próba samobójcza ciotki Mavis” (G: 18). Kiedy jego beztroska siostra Peggy zachodzi w ciążę, usilnie namawia ją do dokonania aborcji. Sfrustrowany odmową, dochodzi do przekonania, że nie można zaradzić autodestrukcyjnym rodzinnym tendencjom.

Wybór życiowej partnerki podyktowany jest tyleż osobistymi upodobaniami, ile prawdopodobnie chęcią uplasowania się na wyższych szczeblach drabiny społecznej. Atutami Shirley są nie tylko uroda i apetyt seksualny, lecz także fakt posiadania bogatych rodziców, nienaganny gust oraz deklaracja, że nie jest zainteresowana posiadaniem dzieci. George wydaje się skazany na sukces – robi błyskotliwą karierę w dynamicznie rozwijającej się branży komputerowej; weekendy poświęca na gromadzenie dóbr konsumpcyjnych. „Z pewnością było to dobre życie, prawdziwy tryumf współczesnej cywilizacji, zabiegana młoda wielkomięska para, ciężko pracująca, dobrze żyjąca, wierna sobie, uczciwa” (G: 41).

Egzystencja przedsiębiorczych i żądnych sukcesu literackich „ludzi Thatcher” ma jednak niezmiennie ciemną stronę. Narracja w pierwszej osobie, strona po stronie, obnaża egoizm i hipokryzję George’a Crawleya, niezmiennie przedstawiane przez niego jako głos zdrowego rozsądku, zmagający się z „pretensjami do bycia dobrym” innych osób (G, *Prologue*, I). Kiedy ciotka Mavis popełnia samobójstwo, bohater interpretuje widoczny żal swojego dziadka jako zakamuflowany wyraz strachu przed śmiercią. W najbardziej intymnej relacji swojego życia charakteryzuje się równą nieczułością. Kiedy Shirley dochodzi do wniosku, że chciałaby jednak mieć dziecko, natychmiast zaczyna mieć wątpliwości co do jej inteligencji i wartości jej charakteru. Nie stara się zrozumieć prawdziwych przyczyn depresji żony, która zaczyna odczuwać pustkę nastawionego na konsumpcję życia. Połączenie egoizmu i poczucia spełnionego obowiązku najbardziej widoczne jest w decyzji „uczciwego” informowania żony o fakcie posiadania kochanki. Kiedy zdesperowana Shirley chwilowo go opuszcza, pierwsza myśl protagonisty dotyczy konieczności nastawienia budzika na wcześniejszą godzinę, gdyż został on pozbawiony rodzinnego auta. Zawieszenie broni po łzawym pojednaniu jest tymczasowe. Poproszony o wyprowadzenie się George z ulgą stwierdza, że przynajmniej tym razem to jemu przypało auto.

To jednak narodziny poważnie niepełnosprawnej córki wywołują kryzys, który ukazuje w pełni dwoistą naturę George’a Crawleya. Targają nim sprzeczne impulsy. Z jednej strony tkwi w życiu, któremu sens nadają dobra materialne; z drugiej jednak zaczyna odczuwać miłość do dziecka, któremu chce pomóc. Jego praktyczny umysł znajduje w końcu rozwiązanie problemu. Jest nim eutanazja. O absolutnej maestrii warsztatu literackiego Parksa w *Goodness* świadczy fakt, że mimo narracji prowadzonej w pierwszej osobie, która

daje George'owi, zdawałoby się, nieograniczoną możliwość manipulacji czytelnikiem, osąd rozważanego przez narratora *Endlösung* jest jednoznaczny. Wszystkie zrelacjonowane wydarzenia wskazują na egoizm i bezwzględność George'a, który wykazuje się niezmienną gotowością do kamuflowania swojej wygody zdroworozsądkowymi argumentami lub przedstawia ją jako działanie nakierowane na dobro innych. Chociaż stopień upośledzenia umysłowego i fizycznego córki zdają się czynić plan bohatera aktem miłosierdzia, w istocie jest on w równej mierze próbą powrotu do utraconego wygodnego życia. Shirley i matka George'a, najpełniej ucieleśniająca w powieści bezinteresowne dobro, przyjmują konieczność opieki nad dzieckiem jako aksjomat, w czym pomaga im wynikające z poczucia winy przekonanie, że choroba Hilary jest metafizyczną karą za ich przewinienia. Uzdrowicielka, do której udaje się George, widzi zaś duchowe piękno zdeformowanej dziewczynki, a za chorego uważa jej ojca.

Zaaranżowany przez George'a pożar, w którym ma zginąć jego córka, staje się momentem *katharsis* definiującym całą jego tożsamość. Na jednej szali wagi znajdują się jego aspiracje materialne i społeczne, na drugiej – beznaieżna miłość do dziecka, w której nakład inwestycji nigdy nie przełoży się na legitymizujące go korzyści. Dziedzictwo wartości matki okazuje się silniejsze i George ratuje w końcu swoją córkę, odnajdując spokój ducha, którego brak słusznie podejrzewała uzdrowicielka. W tej niepokojącej powieści nie ma jednak miejsca na satysfakcjonujące rozwiązania. W moralną przepaść osuwa się Shirley, podając córce śmiertelną dawkę lekarstwa. Jak przedtem George, uważa ona, że jej czyn jest głosem rozsądku i dobroci względem dziecka.

Recenzja *Goodness* zamieszczona w „The Times Literary Supplement” nosi symptomatyczny tytuł *Mordercza era*, co zdaje się sugerować integralny związek między poczynaniami George'a Crawleya a ideologią thatcheryzmu. Choć źródłem krytycznoliterackich sporów jest stopień upolitycznienia *Goodness*, nie ulega wątpliwości, że rok 1979 to dla George'a i innych „bohaterów thatcherowskich” prawdziwy *annus mirabilis*. Opisując początki swojej pracy zawodowej, bohater powieści Parksa wspomina „złe dawne dni przed Thatcher” (G: 35). W starannie przygotowanej mowie, która ma na celu przekonanie ojca Shirley, aby udzielił parze finansowej pomocy przy zakupie domu, Thatcher staje się „Margaret”. Pieszczotliwe wręcz użycie imienia pani premier nie tylko znamionuje poparcie dla opisywanej w wyżej wymienionym fragmencie linii politycznej liderki torysów, lecz także sugeruje niezachwiane przekonanie George'a, że działa on w absolutnej zgodzie z dominującą ideologią. Kiedy bohater powieści Parksa postanawia zabić córkę, stwierdza: „Pokażcie mi [...] choć jedną część mojej całościowej wizji, która jest sprzeczna z dominującą filozofią społeczną panującą w Anglii w dniu dzisiejszym” (G: 163).

Podobnie jak związany z branżą komputerową Crawley, inni „bohaterowie thatcherowsy” reprezentują nisze ekonomiczne uprzednio w literaturze

rzadko reprezentowane – handel nieruchomościami (Bosham w *Nasty, Very* i *Fixx*), pracują w sektorze finansowym (Basil Penrose w *Fajnej robocie*), są producentami telewizyjnymi (John Self), instalują systemy zabezpieczeń (Jock McLeish w 1982, *Janine*), handlują bronią (Mark Winshaw w *Rodzinnej aferze* Jonathana Coego). Wszyscy oni charakteryzują się bezwzględnością i zazwyczaj nieuczciwością; w wielu przypadkach wykazują skłonność do zbrodni. Wszyscy traktują okres thatcheryzmu jako czas, w którym, jak powiada *Fixx*, „z długo oczekiwanym nastaniem rządów biznesmena, my, korporacyjne tygrysy, mogliśmy wreszcie wyjść z ukrycia i do woli krążyć po równinach” (cyt. za Taylor 1993: 275). Prowadzą oni luksusowe życie typowe dla *yuppies*, którego ważnymi symbolami są drogi samochód, markowe ubrania i rozmaite gadżety. Niezmiennie są moralnymi degeneratami. Zazwyczaj analizowani jako pojedynczy, typowi reprezentanci pewnej grupy, w panoramicznym *Mother London* (1988) Michaela Moorcocka stają się zagrażającym miastu legionem, „strefą thatcherowską”, „plagą” londyńskich przedmieść wypierającą rdzennych mieszkańców, której sztandarowym symbolem są „bmw i podwójnie zaparkowane volvo kombi”. Ich polityczna proveniencja jest dla Moorcocka oczywista – są oni zbiorową „Margaret Thatcher” (*ML*: 378–379).

Pojawienie się na scenie literackiej „bohatera thatcherowskiego” stanowi niepodważalny dowód vitalności nurtu realistycznego we współczesnej prozie brytyjskiej, którego jednym z głównych założeń jest wszakże istnienie defininowalnego powieściowego „ja” kształtowanego przez okoliczności zewnętrzne, takie jak zmieniająca się struktura społeczna i ekonomiczna. Jak w wielu powieściach XIX wieku, bohater taki stawał się narzędziem krytyki hegemonicznego dyskursu; w latach 80. i 90. krytyki niemal niezmiennie dokonywanej z pozycji lewicowych (wyjątek stanowi tutaj paternalistyczna elegia *Decline* Toma Staceya). Merytoryczne i artystyczne pytania budzi oczywiście stopień korelacji między thatcherowskim *credo* a jego literacką ilustracją. Akcentowane w thatcherowskiej ideologii tak zwane „wartości rodzinne”, ciężka i uczciwa praca obce są literackim „ludziom Thatcher”. Przyswajają oni wyłącznie te aspekty thatcheryzmu, które są dla nich osobiście użyteczne. Bohater *Goodness* wierzy w agresywny indywidualizm, ale traci wiarę w metodyzm nadający sens życia jego matce, który, przypadkowo lub nie, był religią kształtującą Margaret Roberts – przyszłą Margaret Thatcher. Można też tutaj wspomnieć, że w szerszym kontekście powojennej prozy powieści takie jak *Goodness*, *Fixx*, czy *Nasty, Very* ilustrują problem, który nurtował również wielu „młodych gniewnych” – problem awansu społecznego i dążenia do osiągnięcia konsumenckiego raj, okupionych zatraceniem własnego ja i częstokroć przypieczętowanych małżeństwem z kobietą o wyższej pozycji społecznej. Joe Lampton z *Wielkiej kariery* Johna Braine’a (*Room at the Top*, 1957) ma więc wiele cech wspólnych z Georgem Crawleyem z opublikowanej ponad 30 lat później *Goodness*. Wybór pomiędzy „posiadaniem” a „byciem” nie jest więc wyborem, który

pojawił się z nastaniem rządów konserwatystów w latach 80., choć do takich wniosków zdawałyby się skłaniać powieści będące przedmiotem niniejszej analizy.

## Jonathan Coe, *Rodzinna afera* – satyra z pękającym sercem

W opisie literackich thatcherystów pojawiają się zazwyczaj elementy typowego dla satyry przerysowania i groteski. Kumulacyjny efekt zastosowania takiej techniki najlepiej ilustruje czwarta powieść Jonathana Coego – *Rodzinna afera* (*What a Carve Up!*, 1994). Stanowi ona stosunkowo rzadki przykład książki entuzjastycznie przyjętej zarówno przez krytykę literacką, jak i całe rzesze czytelników. Jest to również pierwsza książka tego wywodzącego się z Birmingham autora, która osiągnęła spektakularny sukces międzynarodowy. Przetłumaczono ją na wiele języków, a we Francji, gdzie twórczość Coego stała się niezwykle popularna, została ona uhonorowana *Prix du Meilleur Livre Étranger*. Europejski sukces swojej twórczości tłumaczy autor w jednym z udzielonych przez siebie wywiadów tendencją do traktowania jego powieści jako swoistego wprowadzenia do współczesnej brytyjskiej rzeczywistości (Mitchell 2005). Istotnie, najwybitniejszy jak dotąd utwór Coego stanowi czytelną satyrę polityczną, której celem – jak określił to w pisanej przez siebie recenzji jej główny bohater – jest przedstawienie „ideologicznej manipulacji, której ostatnimi czasy doświadczamy w naszym kraju” oraz przedstawienie jej „[konsekwencji] w stosunkach między ludźmi” (RA, II: 21–22). Traktowanie powyższych słów narratora jako bezpośredniego odautorskiego komentarza sankcjonuje sam Jonathan Coe na łamach dziennika „The Guardian” (Coe 2009).

Cel ten jest realizowany poprzez analizę elit władzy, reprezentowanych przez karykaturalnie przedstawioną rodzinę Winshawów, której losy bada początkujący pisarz Michael Owen. Winshawowie kontrolują najważniejsze aspekty życia publicznego i codziennego, we wszystkich swoich działaniach kierując się „prostoliniowym zdecydowaniem, przez wielu uważanym za bezwzględność” (RA, I: 10). Dla Winshawów nie ma żadnych świętości – dla pieniędzy jeden z nich zdradza Niemcom szczegóły tajnej misji szlachetnego Godfrefa Winshawa, w wyniku czego samolot Godfrefa zostaje zestrzelony. Czasy thatcheryzmu dają im możliwość pełnego rozwoju ich niemoralnych talentów. Obszarem ich działalności stają się nielegalny handel bronią na Bliskim Wschodzie, defraudacje funduszy emerytalnych przejmowanych przedsiębiorstw i intensywna hodowla, której integralną częścią jest znęcanie się nad zwierzętami. Nad odpowiednim przekazem medialnym czuwa cyniczna felietonistka Hilary Winshaw, sprawująca rząd dusz nad łatwowiernymi czytelnikami.

Ponura i groteskowa wizja lat 80. i początku 90. znajduje swoje odzwierciedlenie w niezwykle pomysłowej konstrukcji książki, posługującej się szablonem nakręconego w latach 60. filmu *What a Carve Up!*, do którego bezpośrednio nawiązuje angielski tytuł powieści. Ten utrzymany w konwencji slapstickowej horror ogląda w dzieciństwie narrator podczas rodzinnej wycieczki z okazji swoich dziewiątych urodzin. W połowie filmu zmusza go do wyjścia z kina matka, która dochodzi do wniosku, że film jest dla syna nieodpowiedni. Nieobejrzany do końca film staje się dla Michaela źródłem obsesji, a grająca w nim aktorka Shirley Eaton stanowi obiekt młodzieńczych fantazji seksualnych. Motywy z filmu przewijają się przez całą powieść, stanowiąc element nadający jej jedność strukturalną i tematyczną. Przykładowo więc bankowiec Thomas Winshaw podczas jednej z wizyt w finansowanym przez siebie studiu filmowym szuka voyeurystycznego *frisson*, podglądając nabrzmiałą erotyzmem scenę, w której Kenneth Connor przypadkiem trafia do sypialni Shirley. Echa tej i innych scen z filmu prześladują Michaela, często mającego poczucie, że rozwój wydarzeń w jego życiu odpowiada scenariuszowi filmu. Latem 1990 roku, po okresie twórczego zastoju, Michael z większą determinacją stara się dokończyć kronikę rodziny Winshawów, a w szczególności rozwiązać zagadkę śmierci jedyne go szlachetnego członka rodziny – Godfrefya. Po śmierci seniora rodu pisarz zostaje zaproszony do ponurej siedziby Winshawów. Wydarzenia towarzyszące odczytaniu testamentu Mortimera Winshawa zaczynają przypominać scenariusz filmu *What a Carve Up!*. Członkowie zbrodniczej rodziny giną jeden po drugim. Sposób zadawania śmierci odzwierciedla przy tym charakter ich przewinień, łącząc elementy horroru i groteski, tak jak w filmowym oryginale.

*Rodzinna afera* pełna jest epistemologicznych znaków zapytania, którym towarzyszą estetyczne wątpliwości związane z możliwością odwzorowania rzeczywistości w dziele literackim. W powieści pojawiają się liczne odniesienia do sztuki filmowej, elementy pamiętnika, transkrypcja wywiadu telewizyjnego, wycinki artykułów publikowanych w tabloidach, młodzieńcze wiersze i znakomity pastisz tradycyjnej angielskiej powieści detektywistycznej. Liczne elementy autorefleksyjne w *Rodzinnej aferze* nie pozwalają czytelnikowi traktować tego dzieła inaczej niż jako artefakt. Zmieniają się nie tylko konwencje literackie, lecz także typ narracji, oscylującej między omylną narracją w pierwszej osobie i (niemal) wszechwiedzącym narratorem na wzór narratorów wielkich powieści społeczno-obyczajowych XIX wieku. W wielu miejscach zaburzona jest chronologia wydarzeń, których przyczyny wyjaśniane są długo po ich zaistnieniu, a powieść kończy... *Wstęp* do kroniki rodzinnej opublikowanej po śmierci Michaela – głównego głosu narracyjnego utworu. W utworze równoprawnymi bohaterami są postacie fikcyjne i rzeczywiste, w szczególności te związane z burzliwą sceną polityczną lat 80. Zatarte jest także rozróżnienie sztuki „poważnej” i „popularnej”, czego najbardziej oczywistym wyrazem jest



samo użycie formatu niezbyt wyrafinowanej komedii-horroru do przekazania ważkich treści.

Niezwyczajnie skomplikowana jest fabuła powieści i relacje między realizującymi ją bohaterami. Kiedy podczas podróży do Sheffield Michael spotyka atrakcyjną kobietę czytającą napisaną przez niego książkę, uważa to spotkanie za szczęśliwy zbieg okoliczności. Do założeń *Rodzinnej afery* należy jednak zaliczyć ukazanie jednej z podstawowych powieściowych prawd – wszelkie wydarzenia są wynikiem manipulacji autorskiej. Konstrukcja utworu nie pozostawia co do tego żadnych złudzeń. Losy bohaterów są z sobą tak bezkompromisowo powiązane, że czytelnik jest zmuszony zauważyć autorską manipulację. Kiedy Henry Winshaw przedstawia rządowe założenia reformy służby zdrowia, jego przeciwniczką w dyskusji jest młoda doktor Jane Gillam. Kilkastron później przyjaciółka Michaela Fiona trafia na oddział szpitalny, gdzie pracuje właśnie doktor Gillam. W tym samym czasie do szpitala trafia także nieprzytomny mężczyzna, który okazuje się... spotkanym wcześniej przez Michaela Grahamem. Zamykająca powieść *Nota od autora* wzmacnia postmodernistyczną niepewność poprzez rozdźwięk między ironicznie szczegółowym omówieniem tekstów literackich i nieliterackich, których motywy pojawiają się w utworze, a faktem pominięcia najbardziej być może czytelnego intertekstualizmu, jakim jest powieść Alasdaira Graya – 1982, *Janine*.

Skrzące się od postmodernistycznych ironii wielorakie fasety *Rodzinnej afery* kryją jednak pod powierzchnią diamentową twardość znaczeń, przypisując ostatecznie autora do grupy pisarzy łączących estetykę powieści eksperymentalnej z wiarą w możliwość przekazania prawdy o człowieku za pomocą medium powieści. Pluralizm stylów i inne elementy autorefleksyjne nie są dla Coego celem samym w sobie. W artykule dla dziennika „The Guardian” stwierdza on, że przedstawienie niezwykle skomplikowanej, fragmentarycznej i szybko się zmieniającej thatcherowskiej rzeczywistości za pomocą jednego typu narracji nie byłoby możliwe w tak panoramicznym obrazie społeczeństwa, jakim jest *Rodzinna afera* (Coe 2011).

Solipsyzm powieści zaburza dodatkowo wątek uczucia Michaela do sąsiadki Fiony, które ze względu na tragiczną śmierć kobiety nigdy nie zostaje zrealizowane w swoim wymiarze seksualnym. W relacji tego wątku narrator nie posługuje się ani stylizacją, ani ironią. Fiona jest źródłem swoistego „spojrzenia z zewnątrz” na wszelkie działania Michaela. Jej pojawienie się w mieszkaniu narratora wyrывa fabułę ze stop-klatki, w której ugrzęzła, a śmierć kobiety, której pośrednią przyczyną są w powieści polityczne decyzje ministra Henry’ego Winshawa, staje się ostatecznym oskarżeniem Winshawów i impulsem skłaniającym Michaela do odsłonięcia traumatycznej rodzinnej tajemnicy. Fiona jest wprawdzie takim samym elementem literackiej fikcji jak inne postacie, ale jej obecność i sposób relacjonowania tejże obecności sugerują istnienie obiektywnego układu odniesienia.

Choć Jonathan Coe skromnie twierdził, że krytycy literaccy przeceniali subtelność *Rodzinnej afery*, jest to niewątpliwie książka, w której zwraca uwagę niezwykle harmonijne współgranie formy i treści. Oprócz strukturalnie ujednolicających ją elementów zapożyczonych z filmowego pierwowzoru całość scalają dwa przewijające się motywy: mitu o Orfeuszu i lotu Gagarina ku gwiazdom. Historię trackiego króla-śpiewaka ilustruje malarka Phoebe, a jej głównym tematycznym echem jest niemożność wyrwania Fiony z otchłani Hadesu. Podniebna podróż Gagarina ucieleśnia odwieczne marzenie ludzkości o lataniu, romantyzm i odwagę, która jest również udziałem Godfreya, jedyne go nieskalanego Winshawa. Gagarin i Godfrey giną w katastrofach lotniczych. Tak jak w przypadku Godfreya, jedna z teorii śmierci Gagarina sugeruje zdradę – spisek KGB. W obu przypadkach marzenie rozbija się o skażoną materializmem skorupę Ziemi. Na pokładzie samolotu Godfreya oprócz romantycznej przygody zdeponowany jest jeszcze jeden, rdzennie już brytyjski mit, mit solidaryzmu społecznego okresu II wojny światowej, z którego wyrosła z kolei koncepcja polityki konsensusu. Żywotność tego mitu potwierdza komunalny *genius loci* odwiedzanego przez Michaela Sheffield i przekonanie Fiony, że „nie ma nic gorszego niż sytuacja, w której jest się zdanym tylko na siebie” (RA, I: 146), pośrednio krytykującej neokonserwatywny ideał samopomocy. Zdrada Lawrence’a ma więc wiele wymiarów, w tym również wymiarów symbolicznych.

Wielokrotnie wypowiadający się na temat swojej jak dotąd najlepszej książki autor nigdy nie ukrywał, że powieść miała być wyrazem jego instynktownego antythatcheryzmu. Artystyczny sukces *Rodzinnej afery* wynika jednak z zadawanych przez nią pytań, a nie z udzielanych odpowiedzi. Niejednoznaczne jest nie tylko zakończenie powieści, lecz nawet sam stosunek do zjawiska zwanego thatcheryzmem. Jonathan Coe podkreślał, że książka nie stanowi ataku na Margaret Thatcher; a co istotne, liderkę swojej partii zdradza bez skrupułów Henry Winshaw, kiedy staje się jasne, że blaknie gwiazda jej popularności. Działania Henry’ego Winshawa, w czasie gdy był on członkiem Partii Pracy, charakteryzują się zresztą taką samą niemoralnością jak jego działania w roli thatcherowskiego ministra. Należałoby się również zastanowić, czy rodzinne machinacje klanu Winshawów i sieć wiążących ich finansowych i towarzyskich relacji mają cokolwiek wspólnego z merytokratyczną, przynajmniej w teorii, ideologią rządów lat 80. W oderwaniu od kontekstu polityczno-społecznego powieść może być również odczytywana jako „historia przeżywającego depresję młodego bohatera, który doświadcza kryzysu tożsamości” (Coe 2009), a którego los determinują historyczne wydarzenia niepodlegające jego kontroli. Ku takiej właśnie interpretacji swojego dzieła skłaniał się kilkanaście lat po jego napisaniu autor. Politycznemu kaznodziejstwu nadaje zaś lekkości specyficzny humor słowny, który stanowi zresztą prawdziwe wyzwanie dla tłumaczy, czego świadom jest autor, ubolewający nad dochodzącymi

do niego informacjami o rozbieżnościach między wersją oryginalną a dramatycznymi próbami oddania żartów językowych (w jednym z przypadków groteskowe odcięcie ramion Marka Winshawa zastąpiła... kastracja).

*Rodzinna afery* należy do książek, które zdały egzamin czasu, o czym świadczy między innymi jej radiowa adaptacja na potrzeby BBC4 z 2005 roku. Można podejrzewać, że stopniowo zanikać będzie znaczenie elementu thatcherowskiego w odbiorze utworu, który może być również traktowany jako metafora ścierania się dwóch sprzecznych impulsów natury ludzkiej – materializmu i antymaterializmu, lub jako alegoria dramatycznej konfrontacji sfery prywatnej i dziejowej nieuchronności. W kontekście literatury brytyjskiej na interpretację taką zawsze będzie się jednak nakładać interpretacja wynikająca z tradycji, która zrodziła ten znakomity utwór – tradycji „powieści o stanie państwa”. Panoramiczność wizji przywołuje na myśl dziedzictwo powieści dziewiętnastowiecznej; silny komponent satyryczny czyni zaś Jonathana Coe go literackim spadkobiercą Evelyną Waugh. Szczególnie silne podobieństwo łączy *Rodzinna afery* z *Vile Bodies* (1930) autorstwa Waugh. W obu utworach, w słowach umierającego Mortimera Winshawa, „nadchodzi pewien moment [...] kiedy chciwość i szaleństwo zupełnie nie dają się od siebie oddzielić” (RA, II: 232). W obu utworach satyra społeczno-obyczajowa staje się ostatecznie lamentem moralisty; satyrę, jak nazwał ją amerykański recenzent *Rodzinnej afery*, z „pękającym sercem” (Harrison 1995).

## Socjorama w *Rumours of a Hurricane* Tima Lotta

Patrząc z perspektywy czasu na *Rodzinna afery*, Jonathan Coe umniejsza rolę elementu politycznego w swojej powieści oraz kieruje czytelników zainteresowanych panoramiczną wizją epoki do *Rumours of a Hurricane* (2002) – powieści Tima Lotta, którą opisuje jako „chronologiczny przegląd lat thatcherizmu” (Coe 2009). Istotnie, założenia estetyczne *Rumours of a Hurricane* są zaprzeczeniem tezy Ferdinanda Mounta, uważającego, że „polityka najlepiej wychodzi w literaturze, kiedy najmniej jesteśmy świadomi jej obecności” (Mount 2009). Tim Lott rolę pisarza postrzega jako kronikarza bieżących wydarzeń, który jako pierwszy dostarcza „nieedytowanego szkicu teraźniejszości” (cyt. za Johnston 2009: 7). Akcja powieści zamyka się w stalowej klamrze czasowej pomiędzy dniem wyboru Margaret Thatcher na premier Wielkiej Brytanii a przemówieniem Johna Majora przygotowującym naród na wojnę w Zatoce ogłoszonym zimą 1991 roku. Polityczna, gospodarcza i społeczna historia thatcherowskiej rewolucji jest pokazana zarówno bezpośrednio w odautorskim komentarzu, jak i w czynach i myślach bohaterów. Odseparowane od fabuły fakty mogłyby z powodzeniem stanowić notatki do rozdziału o hi-

storii współczesnej. W utworze pojawiają się odniesienia do pełnej strajków „zimy rozgoryczenia”, wspomniane są: zatopienie argentyńskiego krążownika „Belgrano” podczas wojny o Falklandy-Malwiny, wykupywanie mieszkań samorządowych, walka Ruperta Murdocha ze związkiem zawodowym zecerów, prywatyzacja przedsiębiorstw połączona z emisją akcji czy też *boom* w handlu nieruchomościami i jego gwałtowny koniec.

Karty powieści niemal fizycznie uginają się pod ciężarem symbolizmu; losy rodziny Bucków stają się emblematyczną historią dekady. Charlie Buck to *Everyman*, czy też może raczej emblematyczny John Bull przedostatniej dekady stulecia w jej wersji brytyjskiej. Jako zrzeszony w silnym związku zawodowym zecer w Times Newspapers uosabia on sprzeczności zmierzchu epoki konsensusu. Oburzają go nieopróżniane z powodu strajków służb komunalnych kubły na śmieci, ale fakt, że sam „rutynowo strajkuje”, „nie wywołuje w nim wielkiego niepokoju lub zdziwienia” (*RH*: 16). Strajki i wysoka inflacja są naturalnym i niezmiennym elementem otaczającej go rzeczywistości. Oddając swój głos w dzień wyborów w 1979 roku, jest pewien utrzymania *status quo*, będącego nie tylko odzwierciedleniem jego poglądów politycznych, lecz także częścią jego natury. Charlie z nadzieją obserwuje spadek popularności Thatcher, ale w kolejnej odsłonie społecznego dramatu, jakim jest powieść Lotta, z dumą maluje drzwi wykupionego na własność lokalu samorządowego. Niesiony falą entuzjazmu dla wojny o Falklandy-Malwiny, czyni to, mając na głowie czapkę z flagą brytyjską. Już na tym etapie odczuwa „pełną winy wdzięczność wobec pani Thatcher” (*RH*: 155), a w 1984 roku Charlie „ma sekret. Głosował na Margaret Thatcher w poprzednich wyborach” (*RH*: 210). Nawrócenie Charliego jest całkowite. Sprzedaje mieszkanie, kupuje dom w Milton Keynes, jest posiadaczem akcji, żonę zaś zachęca do zanurzenia się w nirwanie zakupów. Raz rozpoczęte historyczne zmiany trwają jednak i obracają się przeciwko Charliemu. Jego znudzona i seksualnie niespełniona żona, początkowo z ostrożnością, później entuzjastycznie, afirmuje nowego ducha czasów. Korzysta z pocieszeń centrów handlowych, kupując, ale i kradnąc różne towary. Obietnica sukcesu i indywidualnego szczęścia rzuca ją w ramiona udzielającego jej lekcji jazdy instruktora. Koniec książki pokazuje, że dekada była nie tylko okresem zysku, lecz także strat. Wyrzucony z pracy Charlie nie potrafi prowadzić założonego przez siebie sklepu, coraz bardziej się zadłuża, pogrąża w alkoholizmie i w końcu rzuca się pod koła ciężarówki. Jego była żona Maureen łączy partnerstwo seksualne z biznesowym, prowadząc popularną szkołę jazdy z Petem. Mimo stosunkowo zaawansowanego wieku postanawia zająć w ciążę. Na pogrzebie Charliego promienieje. W ramionach trzyma zdrowe bliźniaki. „Podwójność” jej szczęścia jest oczywistą konkluzją powieści, gdyż to właśnie Maureen unosi się na fali czasu, która zatopiła jej byłego męża. Czy za zbieg okoliczności można uznać fakt, że inspirująca ją Żelazna Premier również była matką bliźniąt?

Symbolizm fabuły jest oczywisty sam w sobie, ale myśli bohaterów i wypowiedziane przez nich zdania wskazują też bezpośrednio na zamierzoną przez autora jej interpretację. Kiedy Maureen zaczyna rozważać karierę kobiety interesu, mówi kochankowi:

*Jeśli ona potrafi to zrobić, to i ja potrafię. Była gospodynią domową, nieprawdaz?*

*Kto?*

*Ona. Pani Thatcher.*

*A co ona ma z tym wspólnego?*

*Wszystko. Może nic (RH: 281).*

Wpisując wydarzenia powieści w chronologię thatcherowskiej dekady, Lott częstokroć odziera swoich bohaterów z cech indywidualnych. Nie funkcjonują oni prawie poza wyznaczonymi rolami, które są bardzo schematyczne. Tak jak Charlie uosabia związkowca, jego syn Robert, stając się policjantem, daje możliwość udramatyzowania konfrontacji policji ze strajkującymi w Wapping związkowcami. Konfrontacja ojca z synem to symboliczna konfrontacja zdominowanej przez związki zawodowe Wielkiej Brytanii lat 70. z nowym krajem lat 80. Choć trudno się zgodzić z recenzjami *Rumours of a Hurricane* przyrównującymi takie fragmenty do schematyzmu opery mydlanej, niezamierzonym przez Lotta efektem może być ich odrealnienie. Podobne wątpliwości mogą również budzić postacie i wydarzenia epizodyczne. Drugoplanowa postać Ruth, z którą Charlie umawia się po rozstaniu z Maureen, wydaje się jedynie odautorskim narzędziem wprowadzającym kolejny istotny element krajobrazu tamtych lat – widmo AIDS. Ciemnoskóry przyjaciel Charliego, Lloyd, reprezentuje natomiast wątek tarć na tle rasowym.

Symboliczna jest również sama struktura powieści, składającej się z dwóch części. Część „londyńska” obrazuje zmierzch starych wartości. Dominują w niej związkowe działania Charliego; Maureen nie odnalazła jeszcze w niej swojego głosu. W części drugiej – „New Town”, miasto Milton Keynes staje się emblematem nowego kraju. Atomizacja społeczeństwa i odcięcie się od tradycji przekładają się tam na pogoń za indywidualnym szczęściem, której konsekwencją jest zdrada Maureen. Świątynią nowej epoki staje się centrum handlowe, w którym też mają miejsce kolejne akty odchodzenia od dawnych wartości – kradzieże towarów dokonywane przez Maureen.

W recenzjach *Rumours of a Hurricane* często wskazywano na nadmierną pieczołowitość, z którą autor przedstawia szczegóły życia codziennego. Jak się wydaje, powieść Lotta łamie zasadę arystotelesowskiej *mimesis*, według której naśladowanie świata nie jest bynajmniej tożsame z biernym jego kopiowaniem. Ciążąc w kierunku przedstawiania faktów, *Rumours of a Hurricane* prowokuje ocenę, jakiej podlega dzieło *stricte* dziennikarskie lub historyczne. Książka pełna jest nazw marek wód po goleniu, rodzajów popularnych w latach 80. alkoholi oraz opisów elementów wystroju wnętrz. Skrupulatność autora usi-

łującego naszkicować obraz epoki obraca się przeciw niemu – zaznajomieni z realiami recenzenci z pewną dozą złośliwej satysfakcji wypunktowali kilka merytorycznych błędów.

Powieść Lotta oskarżano o nadmierną polityzację treści, spłaszczenie warstwy symbolicznej oraz o bezwzględne podporządkowanie bohaterów zamierzonej tezie. Postacie przedstawione są w niej jednak na tyle trójwymiarowo, że angażują emocje czytelnika. Zachowany jest również inny ważny element wielkiej sztuki – ambiwalentność przekazu. Broniąc założeń swojej powieści, Lott stwierdza, że jest on prawdopodobnie jedynym pisarzem, który nie napisał książki całkowicie krytycznej wobec thatcheryzmu. Autor słusznie zwraca uwagę na niezwykle manichejskie traktowanie Thatcher w literaturze jako ucieleśnienie zła, szczególnie w opozycji do nowożytnego świętego lewicowych intelektualistów – Clementa Attlee’a (Johnston 2009). Choć w *Rumours of a Hurricane* lata 80. są niejednoznacznie przedstawione jako czas strat, pokazują również możliwość zysku; są okresem szpetoty moralnej, ale dają także nowe możliwości samorealizacji. Na tle innych powieści kanonu thatcherowskiego uderza bowiem bardziej złożona wizja dekady w historii rodziny Bucków.

Utwór Lotta charakteryzuje bezwarunkowa afiliacja realistyczna. *Rumours of a Hurricane* to niewątpliwie triumfalny powrót panoramicznej „powieści o stanie państwa”, której równie interesującym przykładem jest trylogia Margaret Drabble *The Radiant Way*, *A Natural Curiosity* i *The Gates of Ivory*.

## Livi Michael, *Under a Thin Moon* – thatcheryzm przez szczelinę w drzwiach

Podczas gdy *Rumours of a Hurricane* przedstawia globalny obraz społeczeństwa lat 80. i 90., debiutancka powieść Livi Michael *Under a Thin Moon* (1992) opisuje thatcherowską rzeczywistość z lokalnego punktu widzenia mieszkańców blokowisk, wśród których autorka dorastała. Bohaterkami tej nagrodzonej Arthur Welton Award powieści są cztery młode kobiety zmagające się z biedą, brzydotą otoczenia, przemocą, pijaństwem i endemiczną w ich środowisku rozpaczą. Emocjonalną osią *Under a Thin Moon* są losy Wandy – nastoletniej samotnej matki – i jej córki Coral, przeplatające się z historią przygotowującej się do matury Valerie i opisem poczynąń złodziejki sklepowej Laurie.

Życie bohaterek wydaje się całkowicie zdeterminowane warunkami zewnętrznymi i nieubłaganymi prawami dziedziczności, czyniąc powieść dziełem nie tyle realistycznym, ile wręcz naturalistycznym. Pozostawiona bez wsparcia rodziny Wanda utrzymuje siebie i córkę z zasiłków. Kiedy zostają one zredukowane, zmuszona jest podjąć nielegalną pracę w obskurnym Comfy

Club, co z kolei pociąga za sobą konieczność znalezienia dla córki opiekunki. Swoje usługi oferuje Wandzie sąsiadka Di, pozornie nie oczekując w zamian żadnego wynagrodzenia. Mimo instynktownej niechęci do Di, Wanda zgadza się na propozycję, gdyż nie stać jej na opłacenie nikogo innego. Kiedy okazuje się, że mąż Di jest dealerem narkotyków, układ między Wandą a Di budzi zainteresowanie pracowników opieki społecznej, przez co Wanda nie może kontynuować pracy w barze. Pełna obrzydzenia przyjmuje propozycję płatnego seksu od właściciela baru i w końcu popełnia samobójstwo. Podobny determinizm charakteryzuje losy Coral, Laurie i Valerie.

Każda z kobiet bezskutecznie usiłuje wyrwać się z błędnego koła uwarunkowań, ale każdy akt buntu skazany jest na niepowodzenie. Tęskniąca za romantyczną miłością Wanda odrzuca zaloty ustatkowanego pracownika poczty i zakochuje się w nieznanym sobie bliżej Simie. Ich przypadkowe spotkanie skutkuje mało satysfakcjonującym seksem i ciążą, co wpisuje Wandę w kolejny schemat – nastoletniej bezrobotnej matki. Ucieczki od schematów nie oferuje również edukacja. W trakcie studiów Laurie nie potrafi odnaleźć swojego głosu ani wyrażać poglądów. Dyplom ukończenia wyższej uczelni nie zmienia zresztą niczego w jej życiu. Dobrze płatne posady są poza jej zasięgiem z powodu braku koneksji. Laurie stopniowo traci wiarę w możliwość znalezienia odpowiedniej pracy. Kończą się jej fundusze. Sprzedaż książek, które przez studia gromadziła, staje się niemal symbolicznym momentem odcięcia się dziewczyny od epizodu uniwersyteckiego. Dręczącą ją podczas studiów „niewidzialność” Laurie wykorzystuje, wpisując się w jeszcze jeden schemat dostępnych w swoim środowisku opcji. Staje się ona utalentowaną sklepową złodziejką.

Historia klęski powielana jest w ramach tego samego pokolenia i między pokoleniami. Mimo pozornych różnic losy kobiet zamykają się w ograniczonym zakresie możliwych wariantów, narzuconych przez czynniki ekonomiczne. Wszelkie działania determinuje bowiem w wizji Michaela pieniądź, niemal w marksistowski sposób określający świadomość. Pieniądź jest „czymś w tobie”, sądzi Valerie. „Większość ludzi nie uważa siebie i pieniędzy za tę samą rzecz. Myślą oni, że jeśli zmieni się ich sytuacja finansowa, będą oni tymi samymi ludźmi z innymi pieniędzmi. Valerie wie, że jest inaczej” (*UTM*: 105). W *Under a Thin Moon* pieniądź definiuje relacje między kobietami a mężczyznami. W świecie Blenheim House nie ma miejsca na miłosne wzloty; relacje między płciami ograniczają się do relacji opartych na przemocy i seksie, często płatnym, który zamiast zbliżać, oddala partnerów. Na planie etycznym również moralność staje się funkcją pieniądza. Kiedy pozbawiona środków do życia Valerie decyduje się w obecności swojej koleżanki zabrać z mieszkania matki banknot dziesięciofuntowy, czuje „że tam, gdzie ona jest, nie ma żadnych reguł” (*UTM*: 52). Kiedy dorosła już Coral zastanawia się, co pchnęło do samobójstwa jej matkę, waha się, czy była to ona, czy pieniądze. Logika nar-

racji wskazywałyaby na to drugie, wpisując fakt narodzin Coral i klęskę Wandy jako matki w sferę elementów powieści właśnie od pieniądza zależnych.

Pieniądz warunkuje nie tylko świadomość bohaterek, lecz także język, za pomocą którego dąży ona do samodefinicji. W życiu kobiet powtarzają się sytuacje, w których nie potrafią one zwerbalizować swoich uczuć lub w których brak im odwagi, by je wyrazić. Przez powieść przewijają się motyw zanikania rysów, w szczególności w koszmarach sennych, które dręczą bohaterki, oraz motyw szukania potwierdzenia tożsamości własnej poprzez jej odbicia w tożsamości innych.

To pieniądz uniemożliwia realizację ideału piękna, szczególnie bliskiego Wandzie, a także Valerie, która amatorsko maluje. W świecie zimnych i mokrych pomieszczeń, psich odchodów na ulicach, ujednoliconej ze względów ekonomicznych kolorystyki bloków marzenia Wandy o niewymuszonej elegancji kończą realia pchłego targu, a każdy choć trochę satysfakcjonujący zakup oznacza niedożywienie lub opóźnienia w płaceniu rachunków. Na malowanie urokliwych krajobrazów może sobie pozwolić Ross; obrazy Valerie budzą niepokój. Nieprzypadkowo tytułuje jeden z nich *Voicelless* [Bez głosu]. Świat *Under a Thin Moon* oświeśla blade światło księżyca w nowiu, stanowiącego dominującą metaforę książki; świat, w którym nie ma miejsca na pełną gamę kolorów.

Właśnie przez umieszczenie pieniądza w centralnej pozycji powieści, przez powiązanie go z motywacją wewnętrzną bohaterów oraz wskazanie jego związku z medium języka, *Under a Thin Moon* staje się kolejną książką antythatcherowską. Pokazuje ona losy tych, których uwarunkowania finansowe stawiają poza nawiasem konsumenckiego społeczeństwa, oraz dokumentuje destrukcyjny wpływ pieniądza na psychikę ludzi pragnących jedynie przetrwać lub dążących do sukcesu. Idiom retoryki rządowej przenika do świadomości bohaterów. Kluczowe dla niej słowa – „monetaryzm”, „przedsiębiorczość”, „indywidualizm” – często powracają w różnych negatywnych kontekstach, takich jak złodziejskie ekspedycje Laurie, dealerska działalność Keva i wymuszona sytuacją prostytutka Wandy. Słynne libertariańskie słowa Thatcher, anulujące istnienie społeczeństwa na rzecz jednostek i rodzin, sparodiowane są w absolutnej samotności wszystkich bohaterek i szczątkowym lub patologicznym charakterze przedstawionych układów rodzinnych.

Na determinanty ekonomiczne nakłada się naturalistycznie pojmowane piętno dziedziczności. Tak jak ogranicza bohaterki środowisko, ograniczają je uwarunkowania biologiczne. Cztery powieściowe kobiety funkcjonują w środowisku jako obiekty seksualne i dają początek nowemu życiu w niekończącym się cyklu rozpacz. Matki przelewają wszystkie swoje aspiracje na córki, które nieuchronnie je zawodzą. Wanda, Laurie, Valerie i Coral przez całe życie uciekają przed swoimi matkami, ale w końcu popełniają te same błędy. Wanda nienawidzi bolesnego układania włosów przed lekcjami tańca, ale kiedy sama



zostaje matką, bezskutecznie próbuje układać niepokorne włosy Coral, karząc córkę, tak jak sama była karana, za daremność swoich wysiłków. Coral ucieka przed wspomnieniami o matce w ramiona Larriego, tak jak matka zostaje jednak sama.

Imperatyw biologiczny i ekonomiczny znajdują swój wspólny mianownik w darwinistycznej koncepcji przeżycia najsilniejszych, która często pojawia się w dialogach i myślach postaci, stanowiąc kolejne nawiązanie do naturalizmu. Wszystkie postacie powieści, zarówno te pierwszoplanowe, jak i drugoplanowe, budują indywidualne strategie przetrwania i realizacji podstawowych potrzeb biologicznych. Michael stawia tutaj znak równości pomiędzy darwinizmem a thatcheryzmem, koncentrując się w swoich rozważaniach nad jednostkami najsłabszymi, skazanymi na porażkę.

Pesymistyczny przekaz wzmacnia technika narracyjna utworu, wyraźnie nawiązująca do estetyki naturalizmu, wzbogacona dodatkowo o elementy technik kinematograficznych, szczególnie tych dokumentalnych. Poszczególne epizody z życia bohaterek, a także częste w ich życiu okresy swoistego zastój pokazuje jakby okiem kamery. Retrospekcyjne cofnięcia się w czasie do wydarzeń wcześniejszych wzmacniają poczucie determinizmu i powtarzalności schematów, a metoda filmowych „ujęć” sugeruje brak zasadniczych różnic między losami kobiet. Krótkie zdania narracji i brak odautorskiego komentarza mają nadać powieści status dokumentu. Założenie takie pojawia się *expressis verbis* już na pierwszych jej stronach, kiedy pozbawiona dachu nad głową Wanda wyobraża sobie, że jest filmowana na potrzeby dokumentu o życiu bezdomnych. Wymagowany narrator traktuje ją jako „jedną z pozbawionych twarzy milionów: młodą dziewczynę, która prosto z oddziału porodowego lokalnego szpitala trafia na ulicę” (UTM: 10).

Zakończenie książki jest niejednoznaczne. Śmierć Wandy i wypadek nałogowo pijącej matki Valerie zdają się ostatecznie potwierdzać brak możliwości wyrwania się z zakłętego kręgu ograniczeń środowiska i biologicznej skazy, która jest udziałem bohaterek. Książka kończy się jednak decyzją Coral o próbie opisanego tego, czego nie da się opisać. Chociaż zdaje sobie ona sprawę, że „[k]iedy nie ma się pieniędzy, patrzy się na świat przez szczelinę w drzwiach” (UTM: 230), wie, że musi zasiąść przy maszynie do pisania. Książka, która powstanie, być może właśnie *Under a Thin Moon*, będzie próbą odnalezienia swojego głosu. Ostatecznym zwycięstwem staje się uzyskanie świadomości ograniczeń, a wynikające z niej narracje – sposobem na podważenie dominującego dyskursu władzy i pieniądza. W książce Coral samobójstwo Wandy, pijaństwo matki Valerie i złodziejskie eskapady Laurie zostaną wyjaśnione i zrehabilitowane.

*Under a Thin Moon* to książka głęboko polityczna, której warstwa narracyjna i symboliczna zmierza do pokazania praktycznych implikacji thatcheryzmu dla wybranej przez autorkę grupy społecznej – głównie bezrobotnych lub

pracujących okazjonalnie kobiet zamieszkujących wielkomiejskie blokowiska. Wiąże się z tym jej główny atut, ale zarazem i główny zarzut, który przeciwko powieści można skierować. Jako *roman à thèse*, książka charakteryzuje się klarowną strukturą i estetycznie dojrzałym współgraniem fabuły, motywacji postaci i symboliki. Nie wydaje się uzasadniony komentarz krytyka, który w niezbyt eleganckiej frazie oskarża symbolikę *Under a Thin Moon* o subtelność godną „wieszaka na płaszcze” (Taylor 1993: 270), z całą pewnością jednak zasadna jest wątpliwość dotycząca proporcji między elementem dziennikarskim a literackim. Nie pada również zasadnicze w debacie politycznej okresu powojennego pytanie o granice możliwych osiągnięć polityki konsensusu; o ekonomiczną realność obietnicy pełnego zatrudnienia i zapewnienia wszechstronnej opieki społecznej. Niewątpliwym sukcesem Michael jest natomiast nadanie obserwowanej rzeczywistości cech transcendentnych. Opowiedziana historia jest wprawdzie mocno osadzona w krytykowanej przez pisarkę thatcherowskiej rzeczywistości, ale stanowi jednocześnie gorzką opowieść o ograniczeniach wolności jednostki, a w szczególności kobiety, co czyni Michael spadkobierczynią literacką Beryl Bainbridge, poruszającej podobne tematy w swoich powieściach publikowanych w latach 60. i 70.

## **Tom Stacey, *Decline* – paternalistyczna elegia z dziejową nieuchronnością w tle**

*Under a Thin Moon* atakuje thatcheryzm z pozycji lewicowych; *Decline* (1991) jest lamentem nad odejściem paternalistycznej wersji konserwatyizmu, uosabianej w powieści Toma Staceya przez Jamesa „Jumbo” Mainwaringa, właściciela, a właściwie głównego udziałowca Mainwaring Group – imperium przemysłowego założonego przez jego pradziadka. Tytuł powieści sugeruje „upadek” pewnej wizji społecznej i gospodarczej, w której przynależność do *establishmentu* była związana nie tylko z wysoką pozycją społeczną i bogactwem, lecz także z poczuciem odpowiedzialności moralnej wobec zatrudnionych pracowników. Kontrapunktalnie zestawione losy sir Jamesa i jego syna Jamiego pokazują kryzys dawnych wartości w obliczu epoki globalizacji. Sir James zmuszony jest sprzedać rodzinną firmę inwestorom japońskim, traci w niej jakiegokolwiek wpływy i bezsilnie obserwuje grupowe zwolnienia. Dreńczony niepokojem Jamie rezygnuje ze studiów w Cambridge i w ramach rodzinnej ekspiacji postanawia zatrudnić się w centrum pośrednictwa pracy na północy, gdzie zlokalizowane są zakłady Mainwaring Group. Jego przypadkowy kontakt z handlarzem narkotyków sprawia, że kończy w więzieniu, oskarżony o posiadanie narkotyków w celu ich sprzedaży.

Jak w wielu utworach należących do nurtu angielskiej „powieści o stanie państwa”, losy rodziny są symbolem losów kraju. Afiliację ideową Stacey’a implikuje wyidealizowany sposób przedstawiania Mainwaringa seniora. Jest on człowiekiem pracowitym, kocha (choć w nieco patronizujący sposób) żonę i dzieci oraz odczuwa moralną odpowiedzialność za losy swoich pracowników. Przejęcie firmy przez koncern zagraniczny i duchowe oddalanie się syna napędzają go niepokojem i negatywnie wpływają na stan jego zdrowia. Wszelkie jego działania charakteryzuje absolutny brak rozdziwku między przekonaniami i czynami, a wartością ujednolicającą obie sfery jest głęboko przeżywane chrześcijaństwo. Co charakterystyczne, jest to chrześcijaństwo w jego wersji anglikańskiej, co czyni Mainwaringa klasycznym wręcz reprezentantem dawnej przedthatcherowskiej elity. Jak w *Znowu w Brideshead* Evelyn’a Waugh’a (1945), graficznym symbolem odchodzącego świata wartości jest przedstawiona w niezwykle ciepły sposób rezydencja sir Jamesa w Upton. Harmonia w opisie rodowej siedziby Mainwaringów i jej otoczenia symbolizuje harmonię silnie zhierarchizowanej, ale uporządkowanej struktury społecznej, w której uderza poczucie odpowiedzialności i solidaryzmu społecznego. Drapieżna nowa wersja globalnego kapitalizmu niszczy rodzinę, rodzinne przedsiębiorstwo i kraj, z którym sir James się utożsamia.

W sposobie przedstawiania Mainwaringa wyraźne jest jednak przekonanie autora, iż należy on do odchodzącej ery. Już na pierwszej stronie powieści uderza zaakcentowanie sposobu wymawiania nazwiska Mainwaringa jako *Man-nering*, łączące bohatera ze światem konwencji. Wrażenie to wzmacniają inne egzotyczne imiona i przezwiska – sir James to „Jumbo” Mainwaring, a dziewczyna jego syna nazywa się Tibby. Odrealnienie wizji sir Jamesa podkreślane jest przez krytyków, którzy stwierdzili, że „opisywanie dobroduszej arystokracji w nieprzyjaznych latach 80. graniczy z estetyczną katastrofą” (Taylor 1993: 281). Dziejowa nieuchronność zmian czyni *Decline* elegią, nostalgicznym wspomnieniem odchodzącego świata, odzwierciedleniem tej samej tęsknoty za lepszą przeszłością, która wyjaśnia popularność telewizyjnej adaptacji *Znowu z Brideshead* z 1981 roku.

## Konkluzje

W 30. rocznicę zwycięstwa wyborczego Margaret Thatcher poproszono wybranych luminarzy świata kultury i sztuki o ocenę dziedzictwa thatcheryzmu na łamach lewicowego dziennika „The Guardian”. Ankietowani twórcy niemal jednogłośnie szkicują niezmiernie pejoratywny obraz lat 80. jako okresu filistyństwa, dominacji kultury masowej i upadku tak zwanej „dobrej kultury”. W wie-

lu z cytowanych wypowiedzi dostrzec można tęsknotę za *belle époque* mecenatu państwa i wywyższonego statusu artysty-twórcy. Liczne wypowiedzi stanowią też osobisty atak na Thatcher i pomijają kluczowe dla dyskusji pytanie – czy przez prowokowanie opozycji ze strony artystów thatcheryzm działał na sztukę stymulująco. Peter Bradshaw, recenzent i krytyk filmowy „The Guardian”, jako jeden z nielicznych dostrzega paradoks, który stanowi punkt wyjścia artykułu *Acceptable in the 80s*. Z perspektywy czasu definiuje on thatcheryzm jako nadzwyczaj dynamiczny okres w historii kina, nie tylko komercyjnego, lecz także niezależnego, okres filmów nie tylko z etosem thatcherowskim, ale i anty-thatcherowskim, a także filmów „intrygująco ambiwalentnych” w stosunku do zjawiska zwanego thatcheryzmem. Wypowiedź swoją kończy pozbawioną wyraźnej ironii sugestią, że jedną ze statuetek Oskarów za *Slumdog Millionaire* powinna być może otrzymać baronowa Thatcher, która uruchomiła proces odpowiedzialny za sukces tego i innych filmów (Bradshaw 2009).

Analogicznie, choć zapewne spotkałoby się to z dramatycznymi protestami pisarzy, nazwisko Thatcher mogłoby trafić na listę osób nominowanych do najbardziej renomowanego wyróżnienia literackiego Wielkiej Brytanii – Booker Prize. Lata 80., 90. i początek XXI stulecia to czas, który po raz kolejny udowadnia przedwczesność nekrologu powieści autorstwa Johna Bartha. W szczególności zwraca uwagę niezwykle witalność tradycji realistycznej w omawianym okresie. Dawne wielkie nazwiska literackie utożsamiane z nurtem realistycznym, takie jak Margaret Drabble, świecą w okresie tym dawnym blaskiem; na scenę literacką wdzierają się też nowi „młodzi gniewni” („młodzi bierni?”), tacy jak Livi Michael. Wiele powieści opublikowanych w ostatnich trzech dekadach łączy próba ukazania konsekwencji ludzkich wynikających z thatcherowskiej rewolucji. Można więc postulować istnienie swoistej „literatury thatcherowskiej”, podejmującej dialog z nową rzeczywistością oraz pokazującej towarzyszące jej przemiany społeczne i mentalnościowe.

Wylaniający się literacki obraz Wielkiej Brytanii jest obrazem niezmiernie pesymistycznym. Dominują w nim podziały, konflikty, poczucie zdrady i zagrożenia oraz zanikają wartości scalające społeczeństwo. W zatomizowanym społeczeństwie utożsamiająca się z nową doktryną jednostka działa na szkodę własną (John Self z *Forsy*) i innych, co jest podkreślane w konstrukcji tak zwanego „bohatera thatcherowskiego”. Ironicznie, w okresie promowania wartości rodzinnych rodzina przedstawiana jest jako struktura w stanie rozkładu, co obrazuje rozpad społeczeństwa. Trywializacja kultury i strach przed wszechobecnością kultury masowej to kolejne powtarzające się motywy. Charakterystyczne dla wielu utworów jest również wyidealizowane przedstawianie utraconego raju solidaryzmu społecznego, utożsamianego zazwyczaj z latami 70. lub II wojną światową.

Podkreślany przez wielu pluralizm charakterystyczny dla literatury współczesnej czyni oczekiwanie na powieść brytyjską stanowiącą ostateczną syntezę

doświadczenia ludzkiego okresu thatcheryzmu oczekiwaniem prawdopodobnie skazanym na niepowodzenie. Być może każda z omawianych wizji rzeczywistości jest, w słowach bohaterki *Under a Thin Moon*, „patrzeniem na świat przez szczelinę w drzwiach”. Częstokroć wizja taka jest dodatkowo skażona poglądami politycznymi autora, co niebezpiecznie przesuwając dzieła literackie w kierunku dziennikarstwa. Nawet otwarcie deklarujący afiliację lewicową D.J. Taylor podkreśla „niezrozumienie lub raczej brak woli zrozumienia” rewolucji thatcherowskiej ze strony pisarzy, co miało negatywny wpływ na większość z „thatcherowskich” powieści, niewiele różniących się od pamfletów propagandowych (Taylor 1993: 270). Redukcyjność takiego punktu widzenia widoczna jest na przykład w silnym komponencie satyrycznym i w schematycznym „bohaterze thatcherowskim”, który zazwyczaj staje się nośnikiem określonej ideologii pozbawionym jakiegokolwiek ludzkiej złożoności. Analiza prawie wszystkich książek z „bohaterem thatcherowskim” w roli głównej sugeruje niejednoznacznie związek między poparciem dla Thatcher a... skłonnościami do zbrodni i dewiacjami seksualnymi. Satyryczne utwory, takie jak *Bloody Margaret* (1991) Marka Lawsons, zdają się mieć więcej wspólnego z prześmiewczym programem telewizyjnym *Spitting Image* niż z literaturą. Pojawiająca się stosunkowo często na kartach powieści Thatcher jest zawsze karykaturą, czego przykład zawiera *Veronica, or The Two Nations* Davida Caute’a. Co ciekawe, współczesna literatura brytyjska doczekała się próby nadania ludzkiego wymiaru Teodorowi Żiwkowowi w *Jeżozwierzu* (1992) Juliana Barnes’a, podczas gdy ludzki wymiar liderki torysów nie został zasugerowany w żadnej z dotychczas opublikowanych powieści. Próbą przedstawienia takiego wymiaru jest może dopiero film Phyllidy Lloyd z 2011 roku, krytykowany z kolei za powierzchowne przedstawienie politycznych działań tytułowej Żelaznej Damy.

Dodatkową trudność w analizie wielu odzwierciedleń thatcheryzmu w literaturze stanowią elementy postmodernistyczne, tak typowe dla współczesnej literatury brytyjskiej. Nie ujawniają się one w naturalistycznej w założeniach powieści *Under a Thin Moon*, ale stanowią istotny aspekt *Forsy*, *Rodzinnej afery* oraz 1982, *Janine* Alasdaira Graya uważanej przez Jonathana Coego za najważniejszą pozycję „thatcherowską”. Spenderowski podział na tradycję „współczesną” i „nowoczesną” w literaturze brytyjskiej nie wyklucza jednak form hybrydalnych. W przypadku pozycji wchodzących w dialog z thatcherowską rzeczywistością elementy postmodernistyczne zawierają komentarz dotyczący specyfiki medium powieściowego, ale częstokroć stają się też kolejnym narzędziem, za pomocą którego przedstawiana jest złożoność opisywanego świata, co podkreśla w swojej refleksji nad *Rodziną aferą* Jonathan Coe. Zagadnieniem wymagającym osobnego studium jest potencjalne traktowanie elementów neowiktoriańskich w literaturze ostatnich dwóch dekad XX wieku jako kolejnej platformy dyskusji z thatcheryzmem i założeniami literatury realistycznej.

Debata na temat konsekwencji thatcheryzmu trwa nadal. Fenomen Thatcher wyjaśnia względną siłę gospodarki brytyjskiej lub przeciwnie, stanowi powód jej upadku. Thatcher jest oskarżana o spowodowanie obecnego kryzysu w sektorze bankowym albo postrzegana jako osoba, która temu kryzysowi umiałaby zapobiec. „Na wpół rzeczywista, na wpół mityczna” unosi się również w wyobraźni pisarzy (Glover 2009). Mimo upływu lat wciąż powstają książki analizujące konsekwencje jej rządów. W samym tylko roku 2004 opublikowane zostały aż trzy interesujące „thatcherowskie” pozycje: *Linia piękna* (*The Line of Beauty*) Alana Hollinghursta, *GB84* Davida Peace’a i *The Flood* autorstwa Maggie Gee. Najważniejszą bowiem literacką konsekwencją rządów pani Thatcher jest potwierdzenie roli powieści jako „zwierciadła przechadzającego się po gościńcu” życia, które niezmiennie próbuje uchwycić obraz człowieka w jego moralnym i społecznym wymiarze.

## Bibliografia

- Amis, Martin (1995). *Forsa*. Tłum. K. Zabłocki. Warszawa: Czytelnik.
- Coe, Jonathan (1996). *Rodzinną afera*. Tłum. S. Kędzierski. Warszawa: Amber.
- Lott, Tim (2003). *Rumours of a Hurricane*. London: Penguin Books.
- Michael, Livi (1992). *Under a Thin Moon*. London: Secker & Warburg.
- Moorcock, Michael (1989). *Mother London*. London: Penguin Books.
- Parks, Tim (1998). *Goodness*. London: Vintage.
- Stacey, Tom (1991). *Decline*. London: Heinemann.
- \*\*\*
- Bałutowa, Bronisława (1987). *Powieść angielska XX wieku*. Warszawa: PWN.
- Beckett, Andy (2002). *Thatcherism for Beginners*, „The Guardian” [online], 2 February. <http://www.guardian.co.uk/books/2002/feb/02/fiction.whitbreadbookawards2002> (dostęp: 11.10.2011).
- Bényei, Tamás (2001). *Allegory and Allegoresis in Martin Amis's Money* [w:] *The Martin Amis Web* [online]. <http://martinamisweb.com> (dostęp: 14.12.11).
- Bradbury, Malcolm (1994). *The Modern British Novel*. London: Penguin Books.
- Bradshaw, Peter (2009). *Acceptable in the 80s*, „The Guardian” [online], 11 April. <http://www.guardian.co.uk/books/2009/apr/11/thatcher-and-the-arts> (dostęp: 25.02.2012).
- Brooker, Joseph (2006). *The Middle Years of Martin Amis* [w:] *Birkbeck ePrints* [online]. <http://eprints.bbk.ac.uk/archive/00000437> (dostęp: 14.12.11).
- Clee, Nicholas (1991). *The Murderous Era*, „The Times Literary Supplement”, 30 August, s. 19.
- Coe, Jonathan (2009). *Author, Author: Aiming at a Beast Called 'Thatcherism'*, „The Guardian” [online], 11 April. <http://www.guardian.co.uk/books/2009/apr/11/jonathancoe-fiction> (dostęp: 3.11.2011).

- Coe, Jonathan (2011). What a Carve Up! by Jonathan Coe, „The Guardian” [online], 16 April. <http://www.guardian.co.uk/books/2011/apr/16/jonathan-coe-carve-book-club> (dostęp: 17.11.2011).
- Connor, Stephen (1996). *The English Novel in History 1950–1995*. London: Routledge.
- Dessem, Matthew (1997). *The Artist Manqué: Nabokovian Techniques in Money* [w:] *The Martin Amis Web* [online]. <http://martinamisweb.com> (dostęp: 14.12.2011).
- Fernández, Sánchez, José, Francisco (2000). *Thatcherite Heroes. The Fictional Representation of the New Emerging Class of the Nineteen Eighties*. „Estudios Ingleses de la Universidad Complutense”, No. 8, s. 267–277.
- Glover, Julian (2009). *The Iron Lady of Letters*, „The Guardian” [online], 11 April. <http://www.guardian.co.uk/books/2009/apr/11/books-about-margaret-thatcher-biographies> (dostęp: 25.02.2012).
- Harrison, Carey (1995). *Wicked British Satire With a Breaking Heart*, „The San Francisco Chronicle” [online], 12 February. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1995/02/12/RV143.DTL> (dostęp: 17.11.2011).
- Johnson, Paul (1992). *Historia świata od roku 1917 do lat 90-tych*. Londyn: Puls Publications Ltd.
- Johnson, Paul (1998). *Margaret Thatcher*, „Time” [online], 13 April. <http://www.time.com/time/time100/leaders/profile/thatcher.html> (dostęp: 29.05.2002).
- Johnston, Michael (2009). *The Blue River of Truth*. MA dissertation [online]. [http://www.akanos.co.uk/ma\\_dissertation.html](http://www.akanos.co.uk/ma_dissertation.html) (dostęp: 29.03.2011).
- Lane, Richard J., Mengham, Rod, Tew, Philip (red.) (2003). *Contemporary British Fiction* (2003). Cambridge: Polity Press.
- Marwick, Arthur (2003). *British Society Since 1945*. London: Penguin Books.
- Mitchell, Alex (2005). *Closing the Circle: Jonathan Coe In Interview* [w:] *Three Monkeys Online* [online], April. <http://www.threemonkeysonline.com/closing-the-circle-jonathan-coe-in-interview> (dostęp: 17.11.2011).
- Morgan, Kenneth O. (1999). *The People's Peace. British History Since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Mount, Ferdinand (2009). *The Power of Now*, „The Guardian” [online], 4 July. <http://www.guardian.co.uk/books/2009/jul/04/politics-in-literature> (dostęp: 8.11.2011).
- Mullan, John (2011). What a Carve Up! by Jonathan Coe, „The Guardian” [online], 2 April. <http://www.guardian.co.uk/books/2011/apr/02/jonathan-coe-carve-up-book-club> (dostęp: 24.11.2011).
- Rennison, Nick (2005). *Contemporary British Novelists*. Abingdon: Routledge.
- Sinfield, Alan (1989). *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Schäffner, Raimund (2007). *Regional and Social Divisions in Margaret Drabble's The Radiant Way and David Cate's Veronica, or The Two Nations*. „Heldref Publications” Fall, Vol. 49, No. 1, s. 77–95.
- Stamirowska, Krystyna (1992). *Representations of Reality in the Post-War English Novel 1957–1975*. Kraków: Universitas.
- Tredell, Nicholas (red.) (2000). *The Fiction of Martin Amis: A Reader's Guide to Essential Criticism*. Cambridge: Icon Books.
- Taylor, D.J. (1993). *After the War. The Novel and England since 1945*. London: Chatto & Windus.